

A ESTÓRIA *

E. M. Forster

É tácito que a estória constitui o aspecto fundamental do romance, mas o assentimento de cada um de nós não é sempre dado num mesmo tom de voz; e nossas conclusões subseqüentes irão depender precisamente do tom de voz aqui empregado.

Ouçamos três vozes. Se perguntarmos a um certo tipo de homem: "O que faz um romance?" Ele irá responder tranquilamente: "Bem, não sei, é uma pergunta engraçada, um romance é um romance, bem, não sei, acho que conta uma estória, por assim dizer". Sua resposta é vaga e bem humorada; provavelmente fala enquanto dirige um ônibus, sem prestar à literatura mais atenção do que ela merece. Outro homem, que imagino num campo de golfe, terá, frente à mesma pergunta, uma atitude enérgica e agressiva. Vai replicar:

"O que faz um romance? Ora, naturalmente conta uma estória e se não o fizesse não teria para mim qualquer utilidade. Aprecio uma boa estória. Péssimo gosto da minha parte, não resta dúvida, mas é verdade. Pode ficar com sua arte, sua literatura, sua música, mas deixe comigo uma boa estória. E veja bem, gosto de que uma estória seja uma estória e minha mulher também".

E um terceiro indivíduo responde numa voz triste e desanimada: "Sim, sim, o romance conta uma estória". Respeito e admiro o primeiro indivíduo. Temo e detesto o segundo. E o terceiro sou eu. Sim, sim, o romance conta uma estória. É esse seu aspecto fundamental, sem o qual não poderia existir. É o mais alto denominador comum a todos os romances e eu gostaria que assim não ocorresse, que esse denominador comum fôsse algo diferente, a melodia ou a percepção da verdade, e não esta forma de atavismo inferior.

Isso porque quanto mais observamos a estória (a estória que é realmente uma estória, vejam bem), à medida que a de-

* O presente capítulo foi traduzido do trabalho crítico de E. M. Forster *Aspects of the Novel*, por Alex Severino e Sílvia Mussi da Silva.

sembaraçamos das implicações mais sutis a ela ligadas, menos, teremos para admirar. Estende-se como uma espinha dorsal, ou antes, como um verme, pois seu início e fim são arbitrários. A estória é antiqüíssima; data da era neolítica, talvez da paleolítica. O homem de Neanderthal já ouvia estórias, a julgar pela forma de seu crânio. A assistência primitiva era constituída por homens peludos, boquiabertos à volta da fogueira no acampamento, fatigados após a luta contra o mamute ou o rinoceronte lanoso; a única coisa capaz de mantê-los acordados era o suspense. O que iria acontecer em seguida? Às vêzes o romancista se tornava monótono e assim que a assistência adivinhava qual seria o próximo episódio dormia ou matava-o. Podemos avaliar os perigos dessa tarefa ao pensarmos no que fez Scheherazade, tempos depois. Evitou a fatalidade que sôbre ela pairava porque sabia como manejar o suspense, o único artifício literário capaz de surtir efeito com tiranos e selvagens. Embora fôsse uma grande romancista, extraordinária em suas descrições, liberal em seus julgamentos, hábil na apresentação dos incidentes, avançada em sua moral, cheia de vida em suas delineações de caráter, profunda conhecedora de três capitais do Oriente, não foi de nenhum desses dons que se valeu ao tentar salvar sua vida, ameaçada pelo marido intolerável. Essas qualidades tiveram um papel puramente incidental. Ela só sobreviveu porque conseguiu manter acesa a curiosidade do rei a respeito do que iria acontecer em seguida. Cada vez que via o sol surgir, parava ao meio de uma sentença, deixando-o boquiaberto. “Nesse momento, Scheherazade viu surgir a manhã e silenciou, discretamente”. Essa pequena frase sem interêsse é a espinha dorsal de *As Mil e Uma Noites* e constitui o elo de ligação entre essas noites, sendo, ao mesmo tempo, responsável pela preservação da vida de uma princesa tão bem dotada.

Todos nós somos como o marido de Scheherazade no sentido de que queremos saber o que vai acontecer em seguida. Isso é universal e é a razão por que o eixo de um romance tem que ser uma estória. Alguns de nós não querem saber de nada além da estória; nesses só existe uma curiosidade pirimitiva e, diante disso, nossos demais juízos literários se tornam ridículos. E agora a estória pode ser definida. Uma narrativa de episódios dispostos em sua seqüência temporal: o almoço vem depois do café da manhã, terça-feira depois de segunda, a decomposição após a morte, e assim por diante. A estória, como estória, só pode ter uma qualidade: fazer com que os leitores se interessem pelo que irá acontecer em seguida. E, ao contrário, só pode ter um defeito: não despertar

o interesse dos leitores com respeito ao próximo episódio. São essas as duas únicas críticas que se podem fazer com referência a uma estória. É a mais simples e primária das estruturas literárias. Ainda assim, é o mais alto denominador comum a todos organismos bastante complexos conhecidos como romances.

Quando, à semelhança do que estamos fazendo agora, isolamos a estória dos elementos mais sutis que a permeiam e a seguramos com uma pinça-interminável, retorcendo-se qual desnudo verme do tempo — a estória se nos afigura ao mesmo tempo desagradável e insípida. Mas podemos aprender muito com ela. Começemos considerando-a em sua relação com a vida diária.

Esta também é repassada por um sentido temporal. Ao avaliarmos um fato, acontece antes ou depois do outro; é algo que está sempre em nosso pensamento e grande parte de nossas palavras e ações decorrem dessa hipótese. Dissemos grande parte de nossas palavras e ações, mas não tôdas; há na vida alguma coisa além do tempo, algo que apropriadamente pode ser chamado “valor”, algo que não é medido em minutos e horas, mas em intensidade, de tal forma que, ao contemplarmos nosso passado, êste não se estende como uma planície, mas como um terreno em que alteiem alguns cumes distintos; e quando olhamos o futuro, êle por vêzes se apresenta como uma muralha intransponível, uma nuvem ou um sol, mas nunca numa disposição cronológica. Nem a memória do passado, nem a antecipação do futuro se interessam pelo fator tempo e todos os sonhadores, artistas e namorados se encontram parcialmente libertos de sua tirania; o tempo pode matá-los mas não consegue reter-lhe a atenção, sendo que, mesmo no instante da morte, quando o relógio da torre transmite tôda a força o pêso do momento, pode ser que estejam preocupados com outra coisa. Assim, a vida diária, qualquer que seja sua natureza real, praticamente se compõe de dois aspectos: a vida no tempo e aquela ligada aos valores, estando a nossa conduta subordinada a ambos. “Só a vi por cinco minutos, mas valeu a pena”. Essa única sentença envolve os dois aspectos da vida. O que a estória faz é narrar a vida no tempo. E o romance como um todo, se fôr um bom romance, deve incluir também os valores existenciais através de artifícios a serem examinados posteriormente. No romance há também uma subordinação aos dois aspectos da vida já referidos. Mas aí, a sujeição ao tempo se faz imperiosa; sem ela nenhum romance pode ser escrito. Mas na vida diária, tal subordinação pode não ser ne-

cessária: não sabemos se o é, ao certo, e a experiência de alguns místicos sugere, com efeito, que não é imprescindível e que estamos bastante errados ao supor que à segunda-feira se segue a terça e à morte a decomposição. Na vida diária é sempre possível a qualquer um dos nós negar a existência do tempo e agir como se ele não contasse, mesmo com o risco de não sermos compreendidos por nossos concidadãos, sendo por eles enviados ao que comumente se chama hospital de loucos. Mas nunca é dado ao romancista eliminar o tempo na fábrica em que arquiteta seu romance: precisa ater-se ao fio da estória ainda que imperceptivelmente, precisa tocar esse verme interminável, sob pena de tornar-se ininteligível, o que será para ele, um desastre.

Estou tentando não ser filosófico em matéria de tempo, pois (os entendidos o asseguram) ele constitui ocupação por demais perigosa para um amador, muito mais desastrosa que o espaço; e muitos metafísicos eminentes foram destituídos por terem-no tratado imprópriamente. Só estou tentando explicar que agora, enquanto faço essa palestra, posso tomar ou não conhecimento do tiquetaque do relógio, tomar ou não consciência do sentido do tempo; mas no romance sempre há um relógio. Emily Brontë tentou esconder o seu em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Sterne em *Tristram Shandy*, virou o seu de cabeça para baixo. Marcel Proust, ainda mais engenhoso, constantemente alterava os ponteiros, de modo que seu herói ao mesmo tempo recebia a amante para jantar e jogava bola com sua enfermeira no jardim. Todos esses truques são legítimos, mas nenhum deles contravem nossa tese: a base de um romance é a estória, e a estória é uma narrativa de episódios dispostos numa seqüência cronológica. (Por falar nisso, uma estória não é o mesmo que um enredo. Pode servir de base a este, mas o enredo é um organismo mais complicado e será definido e discutido numa outra palestra que se seguirá).

Quem nos irá contar uma estória?

Sir Walter Scott, naturalmente.

Scott é um romancista sobre o qual as opiniões divergem violentamente. Quanto a mim, não me agrada e acho difícil compreender seu continuado renome. É fácil admitir sua fama na época em que viveu. Há para isso importantes razões históricas que deveriam ser aqui discutidas se estivéssemos seguindo um esquema cronológico. Mas quando o colocamos fora do tempo, escrevendo naquela sala circular com os demais romancistas, ele se nos apresenta como uma figura bem menos

impressionante. Vê-se que possui um espírito comum e um estilo pesado. É incapaz de arquitetar. Não é dotado nem de “distanciamento artístico” (1) e nem de “paixão”; e como pode um escritor, privado desses dons, criar personagens que nos impressionem profundamente? Quanto ao “distanciamento artístico”, talvez seja pedante de nossa parte exigir tanto. Mas a “paixão”, por certo, está ao alcance de todos e vejam como tôdas as trabalhosas montanhas de Scott, seus vales bem cinzelados, suas abadias cuidadosamente em ruínas, tudo clama por uma “paixão” que nunca se faz presente! Se a tivesse seria um grande escritor e então sua falta de graça e sua artificialidade não contariam. Mas só possui um coração brando, um espírito cavalheiresco e uma inteligente afeição pelos campos: e isso não constitui base suficiente para grandes romances. E sua integridade é pior que nada, desde que tem natureza puramente moral e comercial. Satisfazia seus mais altos anseios e ele nunca sonhou que poderia haver um outro tipo de lealdade.

Sua fama se deve a duas causas. Em primeiro lugar, muitos membros da velha geração lembram-se de quando os livros desse autor lhes eram lidos em voz alta na juventude: está ligado a felizes recordações de ordem sentimental, a férias ou residências na Escócia. Apreciam-no pela mesma razão que eu me encantava e me encanto com *The Swiss Family Robinson*. Poderia falar-lhes agora sobre *The Swiss Family Robinson* e seria uma palestra entusiasmada devido às recordações de minha meninice evocadas por essa obra. Quando meu juízo declinar completamente, não mais me importarei com a grande literatura. Irei de volta à praia romântica onde “o navio bateu com um violento impacto, lançando fora quatro semideuses chamados Fritz, Ernest, Jack e o pequeno Franz, com seu pai, sua mãe e uma trouxa contendo todos os utensílios necessários para morar por dez anos no trópico. Essa é a eterna primavera da minha vida, isso é o que *The Swiss Family Robinson* significa para mim; e, por acaso, não é isso que Sir Walter Scott representa para muitos dos senhores? Será ele mais que um evocador da felicidade passada? E até que estejamos decrépitos; não é preciso pôr de lado tudo isso quando tentamos compreender os livros?

Em segundo lugar, o renome de Scott se firma em base genuína. Ele era capaz de contar uma estória. Tinha o poder

(1) Julgamos que com a expressão “artistic detachment” o autor se refira ao distanciamento do artista em relação a sua obra (N. dos T.).

primário de conservar o leitor em suspense, provocando sua curiosidade. Vamos parafrasear *O Antiquário*; não iremos analisá-lo, pois não é essa a abordagem certa, mas sim parafraseá-lo. Assim, veremos a estória se desenrolando e estaremos aptos a estudar seus artifícios bastante simples.

O ANTIQUÁRIO

Capítulo I

Foi pela manhã dum lindo dia de verão, lá pelos fins do século dezoito que um môço de aparência fidalga, estando para viajar ao nordeste da Escócia, comprou um bilhete numa daquelas carruagens que trafegam entre Edimburgo e *Queens-ferry*, onde, como o nome indica e, como é do conhecimento dos meus leitores do norte, existe uma barca que cruza o *Firth of Forth*.

Essa é a primeira sentença; não é, por certo, empolgante, mas nos fornece o tempo, o espaço e um rapaz, situando a cena. Sentimos um interesse moderado por aquilo que o jovem irá fazer. Seu nome é Lovel e há um mistério que o cerca. É o herói da estória, pois, do contrário, Scott não o chamaria fidalgo e certamente está destinado a fazer a heroína feliz. Encontra o antiquário, Jonathan Oldbuck. Tomam a carruagem, sem pressa, travam relações, Lovel visita Oldbuck em sua casa e encontram nos arredores nova personagem, Edie Ochiltree. Scott é perito em introduzir novos protagonistas. Fâ-os escorregar para a cena naturalmente e com um ar prometedor. Edie Ochiltree promete bastante. É um mendigo; mas não é um mendigo comum, é um vagabundo romântico que merece confiança e não será ele uma pista para desvendar o mistério que pressentimos em Lovel? E há ainda mais apresentações: de Sir Arthur Wardour (família antiga, mau administrador); de sua filha Isabella (orgulhosa) a quem o herói ama sem ser correspondido; da irmã de Oldbuck, Miss Grizzle. Miss Grizzle é introduzida com o mesmo ar de promessa. Na realidade, ela é apenas um recurso cômico; não conduz a nada e o nosso contador de estórias tem muito desses artifícios. Não lhe é necessário estar insistindo na relação de causa e efeito. Mantém-se da mesma forma dentro das simples fronteiras de sua arte se diz coisas que nada têm a ver com o desenrolar dos acontecimentos. Os leitores pensam que o incidente irá se desenvolver, mas são primitivos, estão cansados e esquecem facilmente. Ao contrário daquele que arquiteta enredos, o contador de estórias

tira proveito dos finais esfarrapados. Miss Grizzle é uma pequena mostra disso; como um exemplo maior, poderia citar um romance que pretende ser conciso e trágico: *The Bride of Lammermoor* (A Noiva de Lammermoor). Nesse livro Scott apresenta "*The Lord High Keeper*" com grande ênfase e com infinitas sugestões de que os defeitos do protagonista irão conduzir à tragédia, enquanto, na realidade, essa tragédia ocorreria quase da mesma forma caso ele não existisse, pois os únicos ingredientes a ela necessários são Edgar, Lucy, Lady Ashton e Bucklaw. Bem, voltando a *O Antiquário*, há então um jantar, Oldbuck e Sir Arthur discutem, Sir Arthur fica ofendido, retira-se com a filha e caminham de volta pela areia. A maré sobe. Sir Arthur e Isabella vêem-se barrados e defrontam-se com Edie Ochiltree. É o primeiro momento sério na história e o narrador trata-o da seguinte forma:

Enquanto trocavam essas palavras, pararam sobre a mais alta borda da rocha que poderiam atingir; pois parecia que qualquer outra tentativa de ir adiante só iria servir para antecipar seus destinos. Estavam aí então a esperar o desencadear da fúria dos elementos, lento mas inevitável, trazendo em si algo peculiar à situação dos mártires da igreja dos primeiros tempos que, expostos pelos tiranos pagãos a ira das bestas selvagens, eram compelidos a presenciar durante algum tempo a impaciência e o furor em que se agitavam os animais, enquanto esperavam o sinal para que as grades fôsem soltas, deixando-os livres para avançarem sobre suas vítimas.

Ainda assim, essa pausa temerosa deu a Isabella tempo para reunir as forças de uma mente naturalmente forte e corajosa e que se reanimava nessa situação terrível "Devemos abandonar a vida sem luta?" disse ela. "Não haveria algum caminho embora temível, pelo qual pudéssemos escalar o rochedo ou, ao menos, ganhar alguma altura sobre a maré, um lugar em que fôsse possível ficarmos até de manhã ou até que algum auxílio viesse? Eles devem saber de nossa situação e movimentarão o país para nos socorrer".

Assim fala a heroína, num tom que certamente faz estremecer o leitor. As rochas são de papelão como aquelas da minha querida família suíça; a tempestade é derramada com u'a mão, enquanto com a outra Scott rabisca algo a respeito dos primeiros cristãos; não há em todo o episódio sinceridade ou noção do perigo; tudo é desprovido de "paixão", mecânico e, ainda assim, queremos saber o que acontece em seguida.

Ora, Lovel os salva. Sim, deveríamos ter pensado nisso; e depois?

Outro fim esfarrapado. O Antiquário coloca Lovel para dormir em um quarto assombrado, onde ele tem um sonho ou

uma visão de um antepassado de seu hospedeiro, que lhe diz: "*Kunst macht Gunst*", palavras que êle não entende, pois ignora o alemão, e que só mais tarde vem a saber significarem "A Habilidade obtém o Benefício"; portanto, precisa prosseguir com o cêrco ao coração de Isabella. Isso significa que o sobrenatural em nada contribui para a estória. É introduzido em meio a tapeçarias e tempestades, mas só resulta numa máxima de caderno. O leitor não o sabe, entretanto. Quando ouve "*Kunst macht Gunst*" sua atenção desperta novamente; mas ela volta a ser atraída para algo mais e a seqüência temporal continua.

Piquenique nas ruínas de St. Ruth. Segue-se a introdução de Dousterwivel, um forasteiro mau que envolveu Sir Arthur em planos de mineração e cujas superstições são ridicularizadas por não terem a marca genuína da fronteira. Depois a chegada de Hector McIntyre, sobrinho do Antiquário, que suspeita ser Lovel um impostor. Os dois se defrontam num duelo; Lovel, pensando ter matado seu oponente, foge com Edie Ochiltree que surge como sempre. Escondem-se nas ruínas de St. Ruth, onde observam Dousterwivel enganando Sir Arthur numa busca ao tesouro. Lovel se afasta num bote, e, quando longe da vista, está fora do pensamento; não nos preocupamos com êle até que apareça outra vez. Segunda busca ao tesouro em St. Ruth, Sir Arthur encontra muita prata escondida. Terceira busca ao tesouro. Dousterwivel é esbordado com força e, quando volta a si, depara com os ritos funerários da velha Condessa de Glenallan, que lá está sendo enterrada à meia noite, em segredo, pois sua família pertence à religião católica.

Agora os Glenallans são muito importantes na estória, embora introduzidos tão ao acaso. São ligados a Dousterwivel de uma maneira completamente desprovida de artificios. Acontecendo estar essa personagem por perto, Scott deixa ver a ação através de seus olhos. E, à essa altura, o leitor já está tão dócil frente a sucessão de episódios que só boceja, como um homem da caverna. Agora os interesses se voltam para os Glenallans, as ruínas de St. Ruth são varridas da cena e entramos no que pode ser chamado a "pré-estória", quando duas novas personagens intervêm, falando de um modo selvagem e sombrio a respeito de um passado pecaminoso. Chamam-se Elspeth Muckebackit, uma pescadora com ares de Sibila, e Lord Glenallan, filho da falecida condessa. Seu diálogo é interrompido por outros acontecimentos: pela prisão, julgamento e soltura de Edie Ochiltree, pela morte por afogamento de outra nova personagem e pela comicidade da convalescença de Hector

McIntyre em casa do tio. Mas o principal é que muitos anos atrás Lord Glenallan, contra a vontade da mãe, havia desposado uma dama de nome Evelina Nevile, tendo então tomado conhecimento de que ela era sua meia-irmã. Louco de horror, tinha-a abandonado antes de ela dar a luz. Elspeth, antes criada de sua mãe, agora lhe explica que Evelina não tinha com ele nenhum parentesco, morrera no parto, assistida por Elspeth e outra mulher e a criança desaparecera. Lord Glenallan vai então consultar o Antiquário que, como juiz de paz, sabia algo a respeito dos fatos daquela época e também havia amado Evelina. E o que ocorre em seguida? Os bens de Sir Arthur Wardour são leiloados, pois Dousterwivel o arruinou. E então? Diz-se que os franceses estão aportando. E depois? Lovel dirige-se ao distrito, liderando tropas britânicas. Agora chama-se a si próprio "Major Nevile". Mas mesmo êsse não é seu nome verdadeiro, pois ele não é ninguém mais senão o filho perdido de Lord Glenallan, e legítimo herdeiro de um condado. Em parte através de Elspeth Mucklebaekit, em parte através da outra criada, companheira desta e que ele encontra como uma freira no exterior, em parte através de um tio que morreu, e ainda por meio de Edie Ochiltree, a verdade acaba aparecendo. Com efeito, há razões de sobra para o desfecho, mas Scott não está interessado em razões; joga-as fora sem se preocupar em elucidá-las; fazer uma coisa acontecer após a outra é seu único propósito sério. E depois? Isabella Wardour abraça e desposa o herói. E depois? Isso é o fim da estória. Não é sempre que devemos perguntar "e depois". Se se prolonga a seqüência temporal por um segundo a mais, ela poderá nos conduzir a outro país.

O *Antiquário* é um livro em que a vida no tempo é celebrada instintivamente pelo romancista e isso leva na certa a um afrouxamento da emoção, a uma superficialidade de julgamento e, em particular, àquele uso idiota do casamento como final. O tempo pode também ser celebrado de maneira consciente e darei um exemplo disso num livro de tipo completamente diverso, uma obra memorável: *The Old Wives'Tale* (Conto das Velhas Espôsas), de Arnold Bennett. Nela o tempo é o verdadeiro herói. É colocado no papel de senhor da criação, com exceção, decerto, da do Sr. Critchlow, que, situando-se à margem de maneira bizarra, vem, assim, adicionar força ao processo. Sophia e Constance são as filhas do Tempo desde o momento em que as vemos brincando espalhafatosamente com os vestidos da mãe; estão destinadas a um declínio completo, raro na literatura. Ficam môças, Sophia foge e se casa, a mãe morre, Constance se casa, seu marido morre, o

marido de Sophia morre, Sophia morre, Constance morre, o velho cão reumático arrasta-se para ver se algo resta no píres. Nossa vida diária no tempo constitui-se exatamente nesse processo de envelhecer que obstrui as artérias de Sophia e Constance, e a estória que fôr uma estória, que pareça bem saudável e não suporte contra-sensos, não parece conduzir a nenhuma conclusão que não o túmulo. É uma conclusão insatisfatória. Naturalmente, envelhecemos. Mas um grande livro precisa basear-se em alguma coisa mais que “naturalmente” e *The Old Wives’ Tale* (Conto das Velhas Espôsas) é forte, sincero, triste, mas falta-lhe grandeza.

E com respeito a *Guerra e Paz*? É certamente grande, e, da mesma ma forma, enfatiza os efeitos do tempo, o alvorecer e o declínio de uma geração. Tolstói, como Bennett tem, a coragem de nos mostrar as pessoas envelhecendo. A decadência parcial de Nicolai e Natasha é realmente mais sinistra que a completa ruína de Constance e Sophia, pois com os primeiros se nos afigura parecer muito mais da nossa juventude. Dessa forma, por que *Guerra e Paz* não é deprimente? Com certeza porque se estendeu tanto no espaço como no tempo e o senso de espaço, até que nos atemorize, atua como estimulante e como que deixa atrás de si um efeito musical. Depois de se ler *Guerra e Paz* por algum tempo, grandes acordes começam a soar e é impossível dizer exatamente o que foi que os desencadeou. Não provêm da estória, se bem que Tolstói esteja tão interessado no que irá acontecer como Scott e seja tão sincero quanto Bennett. Êsses sons não vêm dos episódios ou das personagens. Têm origem na imensidão do território russo sôbre o qual se encontram espalhados os episódios e os protagonistas, na soma total de pontes e rios enregelados, florestas, estradas, jardins e vão acumulando grandeza e sonoridade à medida que os deixamos para trás. Muitos romancistas têm sentido de lugar — Five Towns, Auld Reekie, e assim por diante. Muito poucos têm noção de espaço e entre êles destaca-se Tolstói e a divina bagagem que traz consigo. O espaço, e não o tempo, domina em *Guerra e Paz*.

Vai ainda uma palavra de conclusão sôbre a estória, encarada como repositório de uma voz. É o aspecto do romance que exige leitura em voz alta, que não se dirige aos olhos, como a maior parte dos trabalhos em prosa, mas ao ouvido, no que se aproxima da oratória. Não oferece melodia ou cadência. Para apreender êsses elementos, por estranho que pareça, a visão é suficiente; auxiliado por uma mente que a tudo transmuta, o olho pode facilmente reunir os sons de um parágrafo

ou de um diálogo, quando têm valor estético, transformando-os para nós num sentimento de prazer; sim, é capaz de captá-los de tal forma que os percebemos mais rapidamente do que se fôssem recitados, assim como certas pessoas lêem uma partitura musical mais depressa do que pode ser tocada no piano. Mas o olho é igualmente célere ao captar uma voz. A sentença inicial de *O Antiquário* não tem beleza sonora, mas dela perderemos algo se não fôr lida em voz alta. Nossa mente poderia estar em íntima comunhão com a de Walter Scott de maneira silenciosa, mas com menor proveito. A estória, além de relatar uma coisa depois da outra, acrescenta algo, devido a sua conexão com uma voz.

Não acrescenta muito. Não nos dá nada tão importante como a personalidade do autor. Sua personalidade, quando a tem, transmite-se através de agentes mais sutis como as personagens, o enredo, ou os comentários que faz da vida. Tudo que a estória pode fazer nesse sentido é transformar-nos de leitores em ouvintes, para quem “uma” voz fala, a voz do narrador da tribo, sentado de cócoras no meio da caverna e dizendo uma coisa depois da outra até a audiência dormir, por entre restos e ossos. A estória é primitiva, reporta-se às origens literárias, antes que a leitura fôsse descoberta e, portanto, apela para o que em nós é rudimentar. Eis porque somos tão intolerantes com referência às estórias que temos em aprêço e estamos sempre prontos a importunar os que gostam de qualquer outra coisa. Por exemplo, aborreço-me quando riem de mim por gostar de *The Swiss Family Robinson* e espero ter irritado alguns dos senhores com referência a Scott! Compreendem o que digo. As estórias geram uma atmosfera de intolerância. A estória não é moral e nem favorece a compreensão do romance em seus outros aspectos. Para se chegar a isso é preciso sair da caverna.

Não sairemos dela, mas iremos observar como aquêle outro tipo de vida, a que se liga a noção de valor, pressiona o romance de todos os lados, está sempre pronto a invadi-lo e realmente distorcê-lo, oferecendo-lhe personagens, enredos, fantasias, visões do universo, qualquer coisa a não ser êsse constante “e depois... e depois”, que é a única contribuição trazida pelo presente estudo. A vida no tempo é obviamente tão inferior e sem importância que a pergunta ocorre de maneira natural: não pode o romancista aboli-la de seu trabalho, assim como o místico assegura tê-la eliminado de sua experiência, fazendo imperar em seu lugar, sôzinha, brilhante, a outra alternativa?

Sim, há uma romancista que tentou abolir o tempo de sua obra e seu fracasso é bastante instrutivo. Ela é Gertrude Stein. Indo mais longe que Emily Brontë, Sterne ou Proust, Gertrude Stein despedaçou e pulverizou seu relógio, espalhando os fragmentos sobre o mundo como os membros de Osiris; e não o fez por perversidade mas por um motivo nobre: esperava emancipar a ficção da tirania do tempo e expressar unicamente a vida dos valores. Falha, pois assim que a ficção se liberta completamente do tempo, nada mais pode expressar, e em seus últimos trabalhos é possível notar o declive pelo qual a autora escorrega. Quer abolir todo êsse aspecto da estória, essa seqüência cronológica e meu coração está de acôrdo. Contudo não pode fazê-lo sem eliminar a seqüência entre as frases. E o efeito disso se perde a menos que a ordem das palavras nessas sentenças seja também abolida, o que, por sua vez, implica na supressão da ordem das letras e dos sons nas palavras. E agora ela está à beira do precipício. Nada há a ridicularizar numa experiência como essa. É muito importante tentar dessa forma do que tornar a escrever os romances de Waverley. Ainda assim, a experiência está destinada ao fracasso. A seqüência temporal não pode ser destruída sem abalroar em suas ruínas tudo aquilo que deveria tomar seu lugar; o romance que somente expressasse valores nada mais faria do que se tornar ininteligível e, portanto, sem valor.

Essa é a razão pela qual lhes peço juntarem-se a mim, repetindo as palavras com que iniciei essa palestra, exatamente no mesmo tom de voz. Não as digam de maneira vaga e bem humorada como o chofer de ônibus: não têm o direito. Não as digam de forma enérgica e agressiva como o jogador de golfe: sabem fazê-lo melhor. Digam-nas com um pouco de tristeza e estarão certos. Sim, sim, o romance conta uma estória.